

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

DIPLOMSKI STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI
SMJER: GLUMA I LUTKARSTVO

ANDREA ŠPINDEL

RAD NA ULOZI RAKIJE U PREDSTAVI
LOV NA MEDVJEDA TEPIŠARA

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

izv. prof. Robert Raponja

Osijek, 2016.

SADRŽAJ

1. UVOD
2. KRATKA BIOGRAFIJA PISCA
3. TEKST
 - 3.1. Antropološka odrednica komada
4. PREDSTAVA
 - 4.1. Vizualni identitet
 - 4.1.1. Scenografija
 - 4.1.2. Kostimi
 - 4.1.3. Rekvizita
 - 4.1.4. Šminka
 - 4.2. Glazba
5. RAD NA ULOZI
 - 5.1. Karakterizacija lica
6. ZAKLJUČAK
7. LITERATURA

1. UVOD

Rad na ovoj predstavi za mene je čudo. Nevjerojatan je i čudesan za mene čitav put gledavši prolazak od otkrivanja teksta do njegove inscenacije nakon godinu i pol dana. Naime, u moru ideja za posljednji ispit koje su me pratile od samog upisivanja diplomskog studija, na koncu nije zaživjela niti jedna, već ona koja je došla tako nenadano, spontano i lako- provukla se i uvukla u moje biće tako brzo i tolikom silinom, da nakon toga nije postojalo ništa drugo u čemu bih mogla zamisliti niti vizualizirati ulogu u kojoj bih mogla okušati i iskazati sebe bolje nego u tome što mi se pružalo. Nevjerojatno je kako nas i koliko ljudi koji nas žele vidjeti vide- čak i bolje nego mi sami sebe. Profesor me pratio gotovo od kad sam prvi put kročila na scenu, i nakon pet godina škole i konstantnog širenja glumačkog dijapazona i pedagoških uloga, nakon dvije godine rada u profesionalnom teatru, napokon je došao red na objedinjavanje svih znanja i vještina. Ponudio mi je pravi tekst. Došao je red da se ponovno vratim na početak, da se sjetim onoga što moje biće jest, sa svim sposobnostima i ograničenjima, manama i vrlinama, no mnogo finije, delikatnije, promišljenije i zrelije. Došlo je vrijeme da iz škole izađem kao cjelovita teatarska osoba. Rad na ovoj predstavi na više nivoa donio mi je neizreciv osobni i umjetnički napredak, te još jednom podsjetio koliko je duboka ona prvotna ljubav prema kazališnom mediju, koji me uporno izaziva da kroz različite priče, likove koje kreiram, budem u stvari ono što jesam, zbog čega sam danas tu gdje jesam.

2. KRATKA BIOGRAFIJA PISCA

Milica Lukšić hrvatska je dramatičarka, dramaturginja i prevoditeljica (engleski i talijanski jezik). Rođena je 1964. godine, a preminula 2011. godine nakon teške bolesti. Diplomirala je dramaturgiju na *Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu* i književnost i lingvistiku na *Filozofskom fakultetu u Zagrebu*. Od 1989. godine surađivala je s dramskim programom *Hrvatskog radija* (ranije *Radio Zagreb*)- za njih je pisala dramske tekstove, dramatizirala, prevodila i radila radiofonske adaptacije. U *Teatru ITD* 1990. godine debitirala je antropološkom melodramom *Lov na medvjeda tepišara*. Drama je postigla veliki uspjeh, a nagrađena je na festivalu *Marulićevi dani* u Splitu i to u kategoriji najboljeg izvedenog dramskog teksta. Devedesetih je surađivala u Autorskoj grupi *Gong*¹. Kao jedna od ustanovitelja Autorske kuće bavila se uređivačkim poslovima te objavila knjigu *Alisa bez ogledala* (u dvije verzije), *Mrgude*, *Priče za tešku noć*, *Sabrana nedjela*. Knjiga *Alisa bez ogledala* jedna je od najboljih knjiga hrvatske tranzicije. Svo to vrijeme samozatajnog djelovanja, Milica Lukšić bila je slobodnjak i u umjetničkom i u doslovnom smislu.

¹ Sedam hrvatskih dramskih autora mlađe i srednje generacije okupilo se u proljeće 1991. godine na inicijativu Iris Supek u Autorsku grupu Gong. Iako su pojedinačno vrlo različiti ujedinjavao ih je osjećaj za fantastično i čudesno, humor, igru, groteskno, ali i poetsko – jednom riječju – antimimetsko. Do 1994. godine napisali su zajedno tri zajednička rada: *Višekratno proročanstvo pukotina*, *Haydnova glava i Ludvig i školjka*. Sve tri drame izvedene na *Hrvatskom radiju*. Autori grupe Gong su: Sanja Lovrenčić, Iris Supek, Katja Šimunić, Milica Lukšić, Branislav Krivokapić i Smiljana Jelčić-Sviben.

3. TEKST

„Smijeh se prema ljudskim manama odnosi s razumijevanjem bez želje da ih osuđuje.“²

Antropološka melodrama *Lov na medvjeda Tepišara* nastala je tj. izvedena je u doba od krucijalne važnosti za tranzicijsku Hrvatsku. 1990. godina vrijeme je koje nagoviješta *Domovinski rat*, a ova drama u svojoj alegoričnosti i anticipativnosti vješto zaobilazi realizam i dokumentarizam trenutnog zbivanja, no ipak kao i svaka prava komedija svojim *prkosnim karakterom smijeha*³ izražava društvenu satiru najavljujući događanja. Svrstavajući ju u žanr ratne komedije, a grubo tematikom u političku satiru, možemo zaključiti da ona otvara važne teme svog vremena: o ratnicima/ lovcima, prognanicima/ marginalcima, ratnim profiterima, odnosu s međunarodnim/ vanjskim promatračima itd. *Ove se komedije ismijavaju svima- i protivnicima i promatračima i nama samima, njihovim ambicijama i slabostima, našim mukama i problemima, našim manama i brigama. Odreda su to izrazito smiješne situacije i likovi, i to u rasponu od blagog, toplog humora do parodije, satire i sprdnje!*⁴

Radnja komada smještena je na *Divlju granicu*, negdje u guduru mitske zemlje Balkan- između dva strogo podijeljena i potpuno različita svijeta- *Divljeg istoka* (Balkana) i *Muslanda* (malo razvijenija zemlja zapada), u nezamislivo daleku budućnost postapokaliptičnog/ postratnog okruženja (zbog čega ju svrstavamo u *alegorijska djela*). Glavni akteri su žena i muškarac- *Rakija* (*Bijes Potjehova*) s Divljeg istoka i *Ceti* (*Obod Cetinje Gorenje*) iz Muslanda. Karakterno su sušta suprotnost- ona je rogozatna žena- zvijer, krivolovac, othranjena na mačkama, nepismena, no vrlo snalažljiva, okretna i inteligentna. On je labilan, plašljiv, obrazovan, othranjen na mülcima.

Njih dvoje imaju isti cilj- na Divljoj granici ili ničijoj zemlji uloviti medvjeda Tepišara, rijetku ali vrlo vrijednu zvijer koja se koristi ne samo za hranu nego i za grijanje kao tepih, kako bi mogli preživjeti s obzirom na to da su ih njihova plemena prognala i izbacila. Zemlje iz kojih oni dolaze poharane su nekim davnim ratom i iznimno su siromašne i neprijateljski nastrojene. Prema njihovim imenima da se naslutiti kako se u suštini radi o

² Aristotel: *Poetika* u Miroslav Beker: *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb, 1979., str. 27.-41

³ Fadil Hadžić (ur.): *Smijeh*, Novinarsko izdavačko poduzeće, Zagreb, 1961.

⁴ Sanja Nikčević, *Komedija u Domovinskom ratu ili borba humorom za tjelesno i duševno zdravlje*, pdf.

hrvatskim i srpskim stereotipima- ime *Ceti* dolazi od *Obod Cetinje*⁵ kao kratica, a lik kao rekvizit koristi višenamjenski mali gospodinjski *aparat*- visak i spominje ostale *fancy* stvari. U njegovom punom imenu nalazi se i *Gorenje*⁶ . Ime ženskog lika- *Rakija Bijes Potjehova* upućuje na poznato balkansko alkoholno piće *rakiju*, a ona je sva u oružju i narodnoj poeziji. Međutim, iako je komedija smiješna baš zato što parodira stereotipe i miješanje istih, na koncu se otkriva da niti jedan lik nije čistog etničkog porijekla.

U lovu na endemsku i opasnu vrstu medvjeda svatko od lovaca koristi svoju tehniku, pa tako Rakija postavlja znak krivolovca, beči se, zbunjuje protivnika, da bi ga na kraju zatukla batinom. Ceti se pak u lovu služi viskom, te računa kut pod kojim je najlakše uhvatiti zvijer. Iako oboje naizgled daju dojam sigurnosti i samopouzdanja te čvrste vjere u metodu svog lova, kroz dramu njihove kočnice, a s njima i predrasude jedno prema drugom, popuštaju. Odaju svoje slabosti i strahove. Od početnog straha jednog naspram drugog, počinju otkrivati strah od medvjeda i onih koji dolaze s naoružanjem – „združenih“, pa čak i od samoće. Kad napokon ulove i jedno od njih nehotice ubije medvjeda, nakratko se u svađi razdvajaju jer im mrtav više ne koristi, no zbog činjenice da su se u međuvremenu zbližili, pa čak i počeli osjećati uzajamnu ljubav, shvaćaju da jedno bez drugog više ne znaju i ne mogu, vraćaju se jedno drugom, odlučuju se skupa prepustiti sudbini, te otići na mjesto „*gdje Dunav prestaje teći...*“.⁷

Tekst ove antropološke melodrame nema sadržaja/ radnje u klasičnom aristotelovskom smislu riječi. U njemu je prisutno nešto odjeka Becketta, te se očituje pobuna protiv *realistične dramaturgije* u socrealističkom smislu i protiv *patetično-patriotske dramaturgije*. Autorica se u njemu poigrava jezikom, a likovi (bivši ljudi) se pokušavaju međusobno razumjeti. Oni psuju, uzvikuju, prijete, plaše jedno drugo, no ipak nastoje komunicirati. Baš zbog te autoričine pobune protiv usvojenog, „ispeglanog“ jezika literature, autorica stvara vlastiti kod komunikacije koji ne pripada niti u jedan pravopis, prepun je slenga, modificiranog engleskog na balkanski način, te izraza iz aktualnih televizijskih promidžbenih programa.

3.1. Antropološka odrednica komada

⁵ OBOD Elektroindustrija AD Cetinje proizvođač je aparata za domaćinstvo dobro poznato ime širom svijeta. Kompanija je osnovana prije pola vijeka, točnije 1953. godine kada je počela sa proizvodnjom sapuna, pasti za cipele, a nešto kasnije uvedena je i proizvodnja fluorescentnih svjetiljki. Godine 1956. OBOD proširuje svoj proizvodni asortiman u domenu instalacijskih materijala, električnih brojila i malih električnih aparata. Godina 1960. je obilježena uspostavljanjem novog asortimana koji je uključivao hladnjake, svjetiljke i zaštitne prekidače. Kompanija je stekla vrlo dobre premise na dvije lokacije u Cetinju, a kasnije i drugim mjestima širom bivše Jugoslavije.

⁶ Jedan od vodećih proizvođača kućanskih (slo. gospodinjskih) aparata na svijetu.

⁷ Milica Lukšić, *Lov na medvjeda Tepišara*, 1990. g.

Kako bismo bolje razumjeli zašto se u određivanju vrste drame koristi pojam antropologije valjalo bi prije usvojiti opće pojmove koje ju definiraju, te potom povezati razloge i poveznice s djelom. Ono osnovno i transparentno od čega je satkan komad je mnoštvo ritualnih odrednica poput ritualnog plesa lovca, dozivanja medvjeda, te ostali rituali na prostoru Balkana.

Antropologija je znanost o ljudskom rodu na planeti Zemlji kroz čitavo vrijeme. Spoj je dva ljudska aspekta, biološkog i kulturnog, a na neki način pripada i filozofiji i društvenim i humanističkim znanostima. U njoj samoj postoji više poddisciplina, no tradicionalno se dijele na najvažnije četiri. To su *fizička antropologija*, *kulturna antropologija*, *arheologija* i *lingvistička antropologija*. Vezano uz komad odrednice *fizičke antropologije* uvelike su one koje se tiču mehanizama biološke evolucije, genetičke inherentnosti te ljudske adaptacije i varijacije, iz razloga što se kroz dramu neprestano propituje koliko se čovjek kao biće promijenio od danas do u daleku budućnost, koliko genetsko i biološko naslijeđe kao takvo utječe na ljudski razvoj, te koliko je to zapravo razvoj ili vraćanje na ono primitivno i iskonsko u čovjeku od čega ne možemo pobjeći: „*CETI: Ja imam nasljedni patološki strah od plastisnijega.*“, „*RAKIJA: Otpadu i izdajniče do u peto koljeno, isprdu loze lažova što ti je i pradjed lagao...*“. S druge strane kroz *kulturnu antropologiju* također se dotiče i pitanja etnocentrizma, kulturnog aspekta jezika i komunikacije, ekonomskih običaja, srodstva, seksa, socijalizacije, klase, etniciteta, roda itd.: „*RAKIJA: A Muslaš li si, je li?*, *CETI: A ti si Stočni, je li?*, *RAKIJA: Tata ti je stočan.*, *CETI: A tebi mama muslašica...pređi na Ritualno!*, *RAKIJA: Neću. Pređi ti.*, *CETI: Izvoli preći, tako je red.*“, „*RAKIJA: Moje pleme nikad nije bilo recesivno, konje! Svi smo dobro privređivali. Tko pljačkom, tko prevarom... moj pradjed je hajdučio duž granice i imao jatake u sve dve pokrajine. Smihao je tenkove i oklopna vozila i frižidere i liferovo ih!*“. *Arheologija* je tu manje zastupljena, no mogu se ocrtati linije trendova u kulturnoj evoluciji, tehnike korištenja, vrijeme i korištenje materijala u prošlim vremenima, i to samo zato jer se sve iskonsko vremenom uvijek vraća, te materijali i tehnike koje su ljudi koristili nekad, koristit će se i u budućnosti, samo u puno naprednijoj varijanti i varijaciji na temu: „*CETI: A možda su tvoji oteli ganove mojima. Vi ionako imate samo toljage vlastite proizvodnje. Možete samo iz vlastitih guzica pucati.*“. Na kraju, *lingvistička antropologija* u djelu nam otkriva proces ljudske komunikacije uz fokus na važnost sociokulturnog utjecaja poput neverbalne komunikacije, strukture, funkcije, povijesti jezika i dijalekata. Prema tome, ona globalno ima najveći i najsnažniji utjecaj na prefiksarno žanrovsko određenje ove melodrame kao antropološke: „*CETI: Ti, greško historijskog razvoja, proizvodu dogovorne ekonomije, ti što govoriš stranim jezikom kojeg ja, građanin, ne razumijem...*“, „*CETI: Ceti Gorenje, KaVe krivolovac, drago mi je!*, *RAKIJA: A jako ti je ime, nema šta.*, *CETI: Sad smo poslovni partneri. Treba poštovati ličnost svoga poslovnog partnera. Nema vrijeđanja.*

RAKIJA: Rakija!, CETI: A?, RAKIJA: Rakija! Bijes- Potjehova, to sam ja., CETI: Stvarno imate čudne običaje. Djetetu dati alkoholno ime!“.

Antropologija u suštini traga za *differentiom specificom* čovjeka, tj. općim i univerzalnim svojstvima čovjeka, njegovom jedinstvenošću, superiornošću u odnosu na druge vrste, specifičnošću. Ona proučava način na koji ljudi razumiju i interpretiraju svijet u kojem žive, kakva značenja pridaju svojim aktivnostima i predmetima koje upotrebljavaju, način na koji žive i rade, te kako stvaraju vlastite specifične okvire orijentacije za život, što čini sadržaj kulture kao ljudskog svijeta. Temeljni pojam koji antropologiju kao znanost odvajava od drugih znanosti jest *različito*- ona objašnjava činjenice koje se čine ili su se činile bizarne i apsurdne jer su drugačije od onih koje su nam trenutno bliske i normalne. Međutim, ona ne objašnjava svijet već se oslanja na *hermeneutički pristup* koji zahtijeva da se svijet ljudi razumije, a proučavanjem primitivnih naroda pomaže nam da bolje sagledamo sebe.

Preko grane antropologije zvane *etnologija*, koja se bavi proučavanjem ljudskih zajednica tj. naroda i njihovih kultura značaja stečenog kroz povijesno razdoblje, vrlo lako dolazimo do pojma *kazališne antropologije* o kojoj nam govori *Eugenio Barba*. Iako se etnologija generalno bavi materijalnom, socijalnom i duhovnom kulturom, za djelo o kojem je ovdje riječ najbitnija je ova posljednja i to iz razloga što je sustavni dio ovog oblika kulture vezan uz umni rad, običaje vezane uz razne poslove, igre, ples, religije, vjerovanja, folklor, predstave o životu itd.

„Eugenio Barba definira kazališnu antropologiju kao proučavanje biološkog i kulturnog ponašanja čovjeka u kazališnoj situaciji, prije svega čovjeka koji predstavlja i koristi svoje fizičko i mentalno prisutstvo prema zakonima koji se razlikuju od onih u svakodnevnom životu. Kazališna antropologija se također može definirati kao tehnika tehnike koja nastaje kao rezultat empirijskog proučavanja pripremne faze scenskog ponašanja glumca/ izvođača koju Barba naziva predizražajnim stanjem, a na koje se potom nadograđuju različiti žanrovi, stilovi, uloge, kao i individualne i kolektivne tradicije ili ono što Richard Schechner navodi kao zajedničke elemente svih predstavljачkih oblika: tekst, pokret, mizanscen, organizacija i upotreba prostora, scenografija ili ambijent, atmosfera i odnos s publikom.“⁸

„Barba je također pošao od premise da većina glumačkih sistema/ metoda stavlja naglasak na fizičko prisutstvo tijela glumca na sceni. Jedan od zajedničkih ciljeva svih glumačkih metoda je odstranjivanje svih površnih i vanjskih aspekata (koji sprječavaju

⁸ Eugenio Barba, Nikola Savareze, *Rečnik pozorišne antropologije- Tajna umetnost glumca*, 4. str., Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996. g.;

*ekspresiju) u cilju otkrivanja neutralnog i prirodnog glumčevog tijela koje Barba također definira kao matricu kazališne predstave... kada Barba govori o glumcu, on ponekad govori o njemu u ženskom rodu i obrnuto, namjerno miješajući spolove da bi ukazao da je u ovoj fazi rada nebitan spol glumca za način na koji on ili ona oblikuju svoju energiju.*⁹

U svemu tome zaključak je na individualnosti, jer tijelo čovjeka ne oblikuju samo biološki i prirodni aspekti, već i oni kulturološki. Ovisno o kulturi i njezinom načinu ona uvijek nastoji da izmijeni ili oblikuje ljudsko tijelo i njegove fizičke potrebe i funkcije. Svako tijelo bi trebalo biti sagledano kao rezultat uzajamnog odnosa između organskog i društvenog, kao interakcija između individualne prirode i kulturnog konteksta.

Kroz čitanje Barbine kazališne antropologije i njezinu primjenu jedna mi je stvar ipak najviše ostala upisana u memoriju kao savladana prepreka i ispunjeno nadograđivanje vlastite kazališne osobnosti. Radi se o prisutstvu. Naime: *„Prisutstvo glumca na sceni prije svega počiva na promjeni ravnoteže... Od trenutka kada se izvođač nađe na sceni, njegovo tijelo se pretvara u tijelo u životu koje proširuje prisutstvo izvođača i gledateljevo opažanje. Postoje izvođači koji privlače gledatelja svojom elementarnom energijom koja ih zavodi bez razmišljanja. To se naravno događa prije nego što je gledatelj odgonetnuo pojedinačne radnje ili razumio njihova značenja. Ovu moć izvođača često nazivamo prisutstvom, ali to nije nešto što se samo po sebi podrazumijeva, što je ispred nas, to je naprestana promjena, razvitak koji se odvija pred našim očima. To je tijelo u životu.*“¹⁰ Zanimljivo mi je to što se scena od stvarnog života razlikuje prema tome što ljudi u životu teže ekonomiziranju energije, dok glumčeva radnja na sceni počiva na trošenju, na višku, te da pažljivo oblikovani mikro pokreti glumčeve osobnosti preneseni na scenu pojačavaju njegovo prisutstvo, život i otjelotvorenje. Naučila sam da kazališna antropologija ne daje savjete po pitanju etike već je ona njezin preduvjet upravo zbog toga što sve počiva na izvođaču. On je taj koji treba ukloniti nevidljivu barijeru između sebe i publike odgovarajućom tehnikom koja će pojačati igru osjećaja i misli gledatelja. Zato je dužnost izvođača da upozna sve načine i principe kako da to toga dođe i da istraži sve njegove praktične mogućnosti. *„Zbog ovog, svaki glumčev izazov, svaki njegov magični čin koji publika nije u stanju da reproducira, postaje nešto veliko, izvanredno, nešto blisko ekstazi.*“¹¹

⁹ Eugenio Barba, Nikola Savareze, *Rečnik pozorišne antropologije- Tajna umetnost glumca*, 4./ 5. str., Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996. g.;

¹⁰ Eugenio Barba, Nikola Savareze, *Rečnik pozorišne antropologije- Tajna umetnost glumca*, 6. str., Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996. g.;

¹¹ Eugenio Barba, Nikola Savareze, *Rečnik pozorišne antropologije- Tajna umetnost glumca*, 8. str., Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996. g.;

4. PREDSTAVA

Ispitna predstava *Lov na medvjeda Tepišara* održala se 25. veljače 2016. godine na *Umjetničkoj akademiji u Osijeku*, pod mentorstvom izv. prof. *Roberta Raponje*. Suradnici koji su potpomagali realizaciju ispita su: *Zdenka Lacina*, predavač, koja potpisuje mentorstvo dvama studentima 1. godine preddiplomskog studija kazališnog oblikovanja na *Umjetničkoj akademiji u Osijeku*, a koji su realizirali kostime i scenografiju- *Iskri Jovanović* i *Luki Ščrbaku*. Autor glazbe je *Ljudevit Laušin*. Svjetlo i ton oblikovali su i vodili *Dino Žužić* i *Goran Vučko*. Glumac i partner koji je u predstavi igrao ulogu *Cetija*, kolega je s 3. godine preddiplomskog studija glume i lutkarstva, *Gordan Marijanović*.

Pročitavši dramu prvi put činila mi se prilično verbalna i statična, no iznimno duhovita, tako da sam se većinu vremena čitajući uistinu smijala naglas. Čak niti na prvim čitaćim probama uz profesorove prve upute moje se mišljenje tj. predodžba kako će to jednom izgledati na sceni, nije promijenila. Ulogu sam, iako je riječ o komediji pa će zvučati pomalo neprikladno, smatrala „špreherskom“. Dosjetka na dosjetku. Dobro plasiran vic. Međutim, na prvoj aranžirki, apsolutno sve što sam ikada pomislila, palo je u vodu, a profesor me ugodno šokirao. Drama je postala sve samo ne sesilna. Dovoljno je reći da sam drugi dan dobila upalu mišića. Naime, baza na kojoj smo krenuli postavljati predstavu bila je pokret. Minimalna rekvizita, scenografija i tada još nepoznat kostim. Suigra (radnje, mnogo radnje i mikroradnje), odnos, pažnja, „mitspiel“, „augenspiel“, „čista gluma“¹². To je ono od čega je satkana ova predstava. Ostatak je upotpunila likovnost i vizualnost.

4.1. Vizualni identitet

Odlična stvar koja se dogodila bila je ta da sam što se tiče vizualnog dijela predstave na raspolaganju imala studente novog odsjeka na Akademiji, kazališnog oblikovanja. Njihova mentorica Zdenka Lacina sastala se sa mnom odmah nakon prvih čitaćih proba, a ja sam joj iznijela prvotnu zamisao o tome kako bi mi kao glumci i scena trebali izgledati. Povezala me sa svojim studentima koji su kasnije dolazili na probe i popisivali što sve treba pribaviti od kostimima i rekvizite.

Prva uputa vezana uz vizualnost predstave koju sam dobila od profesora bila je da obratim pažnju na to da radnja ima lokaciju negdje u šumi te da su likovi lovci. Sve je vrlo transparentno i jasno, no postojala je i činjenica da se sve to događa u dalekoj u budućnosti

¹² Branko Gavella

negdje na ovim prostorima na kojima mi danas živimo tako da je to automatski dalo referencu na miješanje starog balkanskog *etno* štiha s *futurističkim* i *cyber* odrednicama.

4.1.1. Scenografija

Scenografije u klasičnom smislu gotovo da i nije bilo tj. bila je minimalna- tri crna paravana (zavjese) koji su označavali promjenu mjesta boravka iz scene u scenu, te nekoliko debala naizgled nasumično raspoređenih po čitavom prostoru. Debla su bila visoka 30-ak centimetara i dovoljno širokog promjera da se na njih može sjesti ili stati. Kora svakog debala bila je podebljana fluorescentnom narančastom bojom koja se ističe u mraku pod upaljenim UV svjetlom. U jednoj od scena Ceti preslaguje ta debala, te ih poslaže u centar scene i prekrije platnom vojnog šatora. Tako u sredini dobijemo objekt za sjedenje, stajanje ili skrivanje.

Vrlo atraktivno scenografsko rješenje bila je golema ilustracija šume na tri zida, čije je autor Luka Ščrbak, a koja publici daje dojam trodimenzionalnosti. Ilustracija je nacrtana kredom, od poda do stropa, i okružuje cijelu „crnu kutiju“ scene. 4. zida, takozvanog portala, također gotovo da i nema, jer je i publika na neki način unutar scene s obzirom na to da je tribina na kojoj publika sjedi doslovno prepolovljena, a u rupi se nalazi golemi medvjedi brlog izgrađen od crnih paravana i maskirne mreže. U dnu brloga postavljen je reflektor koji „puca“ svjetlo na oprečni zid, pa kada se mi glumci unutra krećemo, publika ispred sebe na zidu vidi naše siluete kao projekciju.

4.1.2. Kostimi

Na prvim probama profesor Raponja dao je indicaciju kako bi lik Cetija trebao imati kostimsku poveznicu sa slovenskim *Kekecom*¹³ i trebao bi izgledati što tanje na sceni. S obzirom na to da od bivših Jugoslovena najviše „zapada u sebi nose“ Slovenci, te po starom po njih uvredljivom hrvatskom nazivu „alpski Srbi“ (u čemu se ponovno provlači ratno-hrvatsko- srpski stereotip) , kriju težnju ka sjevernom germanističkom, išlo se na to da se Cetija smjesti baš u to područje, kako dijelektalno, tako i kostimski. On sa sobom i svojim *gospodinjskim* aparatima i manirima donosi dozu cyberizma i futurizma. Ideja je također bila da se Cetija izrade naočale od unutarnjih hardware-skih elemenata starih računala.

S druge strane, Rakija se trebala činiti što veća na sceni, tako da smo radili na voluminoznosti kostima. Na prvu loptu razmišljali smo o tome da bude odjevena u krzno sa

¹³ *Kekec* je slovenski dječji pustolovni film iz 1951. godine, a snimljen je prema trilogiji Josipa Vandota *Kekec na vučjem tragu* (slo. *Kekec na volčji sledi*). Jedan je od najboljih slovenskih filmova. Radnja je smještena u maleno idilično selo u Alpama u kojem se maleni neustrašivi dječak suprotstavlja bradatim odrpancu Bedancu koji plaši ostale seljane.

šubarom i golemom torbom, te čizmama, te da ju gomila rekvizite koju nosi sa sobom još dodatno poveća.

Finalna odluka oko kostima donesena je nešto kasnije. Profesor je zaključio da bi ipak bilo najbolje da s obzirom na to da smo lovci/ ratnici, oboje trebamo biti obučeni u vojnu/ maskirnu uniformu. Rakijina je uniforma bila hrvatska, a Cetijeva slovenska, no bez oznaka poput grbova i natpisa, već je distinkcija bila u boji i obliku zeleno- smeđih šara. Sve kostime i rekvizitu pribavila je Iskra Jovanović uz pomoć profesorice Lacine.

Rakijin kostim- kako bi me još povećali ispod uniforme stavili smo umjetni trbuh, a kao dodatak na košulju nosila sam prsluk. Preko glave i vrata imala sam kapu s otvorom samo za lice. Umjesto naočala poslužila je gas- maska s odrezanim dijelom ispod očiju. Na nogama sam nosila različite treking čizme. Ispod čitave oprave nalazio se crni body koji je igrao u sceni prvog spolnog čina.

Cetijev kostim- budući da je trebao izgledati što tanje, uniforma mu je bila uska. Generalno urednije opremljen od Rakije, s odgovarajućom maskirnom šilt- kapom, remenom, te crnim, kožnim vojničkim čizmama. Ispod uniforme odjeven je u pripijeno, elastično skijaško odijelo koje igra u sceni kada govori o epizodi iz života kada je skijao.

4.1.3. Rekvizita

Zamisao profesora bila je da svatko od nas ima odgovarajuću torbu ili ruksak u koji će nam stati sve što nam treba za čitavu predstavu- kako se i s čim se prvi put pojavimo na sceni, to imamo do samoga kraja i s tim moramo umjeti baratati na ispravan način. To se poglavito ticalo oružja i ratne/ lovačke opreme s kojom smo i kolega Gordan i ja na početku imali problema, dok nismo osvijestili koliko je lovcima bitna njihova oprema i da se prema njoj moramo odnositi s posebnom pažnjom.

S obzirom na to da se s brojem proba i bližim primicanjem ispita broj rekvizite, kostima, scenografije i svih novih elemenata rapidno povećavao, u kratkom vremenu bio je uistinu veliki zadatak savladati sve nimalo lake predmetne radnje sa stvarima kojima se ne služim u svakodnevnom životu poput pušaka, lovačkih noževa, batina ili stručnim vezanjem užadi/ hvatanjem u laso.

Rakijina oprema malo je opsežnija od Cetijeve. Naime, zelena vojnička torba s dvije ručke ovdje je upotrijebljena kao ruksak, na leđima. U njoj je puška/ mitraljez i „mačji“ burek. Uz svu kostimsku vojnu opremu na početku predstave Rakija oko sebe ima omotano uzdužno složeno krilo vojnog šatora, a preko njega nekoliko puta namotano uže/ laso. U rukama nosi

drvenu batinu i znak krivolovca s glavom medvjeda koji se beči. U prvoj sceni zadatak je bio da kroz tekst/ igru, sve sa sebe skinem redom, i da se vrlo spretno, brzo, ali pažljivo prema svemu odnosim. Naizgled jednostavno- „Jednostavnom fizičkom radnjom obezbjeđuje se konkretnost dejstva, konkretnošću istinitost, istinitošću vjera u vrijednost, a vrijednošću priznatost. Na taj način glumčeva akcija postaje norma koja se prihvata i poštuje kao „to je to“ ili „to je tako““.¹⁴ Neuvjerljivim izvođenjem fizičkih postupaka i radnje, srušila bi se čitava scenska iluzija. Također: „Posebna vrijednost fizičke radnje je u tome što se ona posredno, u drugom lancu, zajedno sa nizom drugih radnji, nužno ili na osnovu velike vjerovatnoće može dovesti u vezu i sa dalekim i složenim ciljevima... Svaka radnja ili niz radnji sugerira i nešto dalje i izvan sebe. Gledatelj na osnovu tog djelića ukupnog dejstva, napeto iščekujući ishod, pokušava da odgonetne i unaprijed sam predvidi pravac, cilj i samu cjelinu djela.“¹⁵

Ceti od rekvizite ima ruksak u kojemu je puška, a u rukama nosi visak i znak krivolovca s likom medvjeda kao gospodina s monoklom- u slikama na znakovima se očitovala i naznačavala karakterna distinkcija između Rakije i Cetija- ona je divljakuša, a on gospodin.

4.1.4. Šminka

Kako bi se podcrtao ratnički karakter i u praktičnoj službi mimikrije u šumi, Rakija na licu/ obrazima ispod očiju ima podvučene četiri linije, crne i zelene boje. Zbog toga, u sceni odlaska na spavanje, u džepu su mi pripremljene vlažne maramice za uklanjanje šminke. Za vrijeme slušanja Cetijevog monologa skidam šminku. Izvlačenje maramica iz džepa i omota valjalo je izvesti također vrlo suptilno i gotovo bešumno kako ne bih odvlačila pozornost s kolege i njegove primarne radnje u prvom planu.

4.2. Glazba

Sva glazba korištena u predstavi autorska je, osim zvukovnih efekata poput glasanja medvjeda, pucnjeva iz pušaka ili zvuka dolazećeg tenka, koji su „skinuti“ putem internetskih aplikacija i u računalnim programima integrirani u glazbu. Ljudevit Laušin skladao je 13 glazbenih brojeva i studijski obradio 4 zvukovna efekta. Pri tome se koristio raznim programima i aplikacijama na računaru i tabletu, no glavnina snimljene glazbe upravo je snimana u studiju uživo na pravim instrumentima kao što su klavir, akustična i električna

¹⁴ Boro Stjepanović, *Gluma II; Radnja*, drugo dopunjeno izdanje, str. 184., Sterijino pozorje, Novi Sad, Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.g.

¹⁵ Boro Stjepanović, *Gluma II; Radnja*, drugo dopunjeno izdanje, str. 184., Sterijino pozorje, Novi Sad, Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.g.

gitara, flauta, razne perkusije i zvečke itd. Ideja i linija kojom se Laušin vodio pri skladanju bio je spoj etno glazbe s prostora Balkana (najviše s prostora Bosne- što uključuje melodije sevdaha), u kombinaciji sa suvremenim/ futurističkim (elektronska glazba). Kao bazu za finalni broj zbog reference upisane u sam tekst „*mjesto gdje Dunav prestaje teći.*“ koristio je melodiju poznate pjesme Josipe Lisac *Gdje Dunav ljubi nebo*, no naravno pjesmu je modificirao.

5. RAD NA ULOZI

„Budi vlastiti modelar i stvoritelj; ti možeš izdvajati sebe u bilo koje obličje da poželiš.“¹⁶

Na svršetku moga formalnog glumačkog obrazovanja ako pogledam unatrag vidim mnoge promjene. Sazrijevanje je najkorjenitija promjena ljudskog bića i individualna je za svakog pojedinca, a vrijeme joj je prijatelj. U proteklih šest godina u mojem životu dogodile su se znakovite promjene. Na sreću, one su pozitivne i progresivne. Kako i sam Stanislavski kaže da je „*glumčevo tijelo njegov instrument*“, odgovorno i etički bi bilo od svakog glumca da o sebi, svojem biću, svojem duhu i svome tijelu, vodi računa. Mladom glumcu valjano je osvijestiti to prvi dan njegovog školovanja. „*Mnoge sile postoje na Zemlji, al' nijedna kao čovjek silna.*“¹⁷

„Obučavanje počinje prihvaćanjem samoga sebe i razvijanjem svijesti o sebi. Onda dolazi sve ostalo, pa i napredak... Da bi obuka bila uspješna, potrebno je da student najprije pristane na sebe takvog kakav je, a zatim da pristane da se mijenja, da želi da se mijenja, ali da ne želi pretjerano, jer onda može da se blokira, ukoči i omete toliko potrebnu opuštenost i spontanost.“¹⁸

Sve to naučila sam u procesu, i to nije bio nimalo kratak niti lagan period, no ne bih ga mijenjala ni za što. Tek sada kada pogledam unatrag i sumiram sva znanja i doživljena iskustva, jasne su mi stvari koje su mi profesori godinama govorili, samo mi se tada to činilo tako nedokučivo i zamršeno, a zapravo, gledajući sad, tako jednostavno. Zato postoji vrijeme koje je potrebno čovjeku da usvoji gradivo. Bilo ono formalno ili ono životno.

Mjesecima sam razmišljala koji bih komad postavljala za diplomski ispit, i sve su to manje više bile mahom drame ili tragedije. Na drugoj godini razbila sam vlastitu predrasudu o tome kako ja nikada ne ću igrati komedije zato jer „mi ne leže, nisu moj fah.“. Nevjerojatno je da iako sam davno shvatila da dobro „plivam“ u komedijama, nisam se svojevremeno i na prvu odvažila s time izaći na ispit. Budući da me profesor Raponja dobro poznaje, predložio mi je da pročitam komad *Lov na medvjeda Tepišara* pa da mu se javim u slučaju da mi se sviđa i ukoliko ga želim postavljati. Pročitala sam ga i javila sam se. To je bila moja najbolja odluka.

¹⁶ Giovanni Pico della Mirandola

¹⁷ Sofoklo, *Kralj Edip*

¹⁸ Boro Stjepanović, *Gluma II; Radnja*, drugo dopunjeno izdanje, str. 22., Sterijino pozorje, Novi Sad, Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.g.

Kao što sam već ranije napomenula, tekst me osvojio već kod prvog čitanja. Iako smo na Akademiji učili da bi prvo čitanje bilo kojeg komada trebalo biti objektivno, hladno, s odmakom, kako bismo ga najbolje shvatili i lakše ga kasnije proživjeli i prenijeli, mene je na mahove uloga toliko ponijela, da sam u mašti zamišljala kako bi se potencijalno predstava mogla postaviti i koje bi moj lik prema tablici karakteristike mogao imati. Na svu sreću, taj put sam znala obuzdati prvu zanesenost i strasti vezane uz „uživljeno“ i „proživljeno“ čitanje teksta, jer mi je neprestano dolazila na um poznata rečenica profesora Bore Stjepanovića. Parafraza bi glasila nekako ovako: „*Glumac se u igri ne treba obazirati na to **kako** će lik izgledati ili kako će se ponašati, jer **kako** nije djelatna, to je način. Ključna riječ je **što**. Što ja radim i kome to radim.*“.

Moram priznati da nakon prve čitaće probe nisam mnogo toga povezala, niti mi je baš sve bilo jasno. Nakon prvog samostalnog čitanja doma, drugo racionalno čitanje s kolegom i profesorom za mene nije bilo najuspješnije. Sve mi se činilo kao ogroman i gotovo pa nesavladivi zadatak s obzirom na sve okolnosti u kojima sam spremala diplomski ispit. Shvatila sam koliko je tekst zahtjevan, koliko ima nepoznatih pojmova i riječi, i koliko ću se morati potruditi da uopće razumijem svaku rečenicu i misao, a kamoli ono što je skriveno u podtekstu. Nismo imali mnogo čitaćih proba. Nakon prve dvije ili tri, zadatak je bio da kolega Gordan i ja naučimo napamet prve dvije stranice teksta. Kada je profesor postavio mizanscen, to je bio trenutak kada se srušilo sve ono što sam o tom komadu mislila i zamišljala onog dana kada sam ga prvi put iščitavala. Dobro je da je bilo tako, to sam tek kasnije shvatila, i to iz razloga što nas je profesor prvo naravno preko grubog mizanscena (šturog kostura) suptilno vodio prema tome da počnemo graditi karaktere likova. Ključ je bio pokret, a ne govor kako sam ja do tada mislila. Govor je kasnije došao na red, i to mnogo kasnije, i tako se fino i glatko nadovezao na mizanscen da nisam niti zamijetila točan trenutak kada se to dogodilo. Karakter lika jednostavno je isplovio, a ja sam zatekla samu sebe u situaciji da toliko dobro „baratam“ svim odrednicama toga karaktera, da bih se doslovno u bilo kojoj situaciji mogla u njega voljno „transformirati“ i djelati u njegovoj „maniri“. Tada se spojilo ono *što* i *kako*, a najbolje je od svega što je došlo iz opuštenosti i fokusa, bez aktivnog razmišljanja, već iz pozicije tijela i duha u kojoj oni u sinergiji kanda sami djeluju.

Nastavili smo raditi na način da na svakoj probi otprilike postavimo u prostor po stranicu teksta. Na svakoj sljedećoj probi ponovili bismo ono postavljeno prethodni put i nastavili dalje. Potom bismo Gordan i ja samostalno uvježbavali i prolazili te scene kako bi nam materijal sjeo i da možemo lakše u nadogradnju. Kolegi je veliki izazov i zadatak, da ne kažem i problem, od početka bio izgraditi lik, jer je još pohađao treću godinu i nije imao toliko scenskog iskustva. Često je padao u onu zamku *načina* glume, a ne konstruktivne radnje.

Znale su ga zbunjivati profesorove upute koje su neprestano išle u krajnosti i to iz razloga da ga trgnu, da ga izbace iz šablone. Primjerice, prvo je išao u potpunu karikaturu, pa mu je profesor rekao da ubaci nešto slovenskog u govor, a sve što je radio temeljilo se na vrlo zahtjevnom pokretu jer je kolega dosta gibak i spretan. Nakon nekoliko proba profesor mu je rekao da se previše „kerefekira“, i da generalno smanji intenzitet. Sjećam se da mu je to bio šok jer je do tada sve što je napravio izradio po toj jednoj liniji i bilo mu je teško „prešaltati“ se na drugi *model* igre. U nju je valjalo dodati malo realnosti.

5.1. Karakterizacija lica

„...preobrazba i karakternost. To su najvažnija svojstva i sposobnosti glumca.“¹⁹

U svrhu rada na ulozi i što uvjerljivijeg utjelovljenja uloge Rakije, zadatak mi je bio temeljito istražiti srž onoga što taj lik jest. Istraživala sam *vanjske* i *unutarnje* odrednice. *Vanjska* (*spoljna*) određenja predstavljaju tjelesne karakteristike, te sve ono već spomenuto, kostim, šminka, uglavnom vizualno. *Unutarnje* se tiču onoga što vanjska odrednica vrlo konkretno fizikusom naznačuje, no na dubljoj razini, što lik radi, koju djelatnost obavlja, s kojim motivom, ciljem, kao to na njega utječe i kako ga karakternost i psihološki oblikuje. Konkretnije, unutarnja određenja su svi elementi našeg psihičkog života, prije svega njegovi pokretači koje je Stanislavski prvo zvao: *razum*, *volja* i *osjećanje*, a kasnije uz korekciju: *predodžba*, *sud* i *voljaosjećanje*. Nadalje, u procesu izgradnje lika pojam *transformacije* bio je od krucijalne važnosti. Kao što sam naučila, preobrazbu sam gradila utapanjem u lik, *poistovjećivanjem*, a način na koji sam došla do toga je *proživljavanje* na unutarnjem planu, dok je na vanjskom to bilo usvajanje fizičkih radnji koje taj lik inače obavlja, niz „*realistički obavljenih radnji i drugih postupaka koji taj dojam pojačavaju... (kostim, scenografija itd.)*“²⁰

Prema karakterizaciji iz radnog procesa i profesije Rakija je *lovac-krivolovac*, lovi medvjeda Tepišara kako bi se prehranila i ugrijala tj. zadovoljila osnovne ljudske potrebe. S obzirom na okolnosti u kojima se zatekla kao *marginalac* svoga društva, biva izgnana i prisiljena ilegalnim sredstvima i postupcima boriti se za goli život. Općenito, krivolov i lovokrađa u svojoj su suštini krađa društvene imovine. Povijesno gledano, ljudi se od svog nastanka bave lovom i skupljanjem plodova kako bi se prehranili, što predstavlja primarnu čovjekovu potrebu i nagon za opstankom. Tek kada se razvila proizvodnja u poljoprivredi, lov

¹⁹ K. S. Stanislavski

²⁰ Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra*, LIK, Transformacija, 55. str., Sterijino pozorje, Novi Sad, Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.g.

radi opstanka više nije bio primaran. Postao je zabava i hobi. U počecima su lovili svi sve, no kada se društvo počelo raslojavati i nastala zajednica povlaštenih klasa poput feudalaca i vjerskih vjerodostojnika, oni su počeli donositi propise u kojima se strogo razdvajao običan narod od njih samih i što tko može i čime smije loviti. Nastali su prvi propisi o dopuštenosti i načinu lova pojedine divljači. Kako su nastali propisi tako je nastao i protuzakoniti lov od strane običnog puka kome je bilo zabranjeno loviti visoku divljač. Njihov poriv za krivolovom bio je prehrana, izrada odjeće i obuće i nakita. Kazne za takve djelatnosti bile su odsijecanje ruku i smrt. Ljudi su prvo lovili kopljem, lukom i strijelom i zamkama, dok su otkrićem baruta nastala i prva poprilično primitivna vatrena oružja koja su se razvila do modernih sofisticiranih verzija velikih brzina i udarne moći zrna s raznim optičkim pomagalima. Vremenska odrednica komada upućuje na nezamislivo daleku budućnost i upotrebu naprednijeg oružja, no oslanjajući se na onu *historia est magistra vitae*, koliko god vrijeme išlo naprijed ljudi se uvijek vraćaju onom iskonskom i, jednostavno rečeno, primitivnom, tako da oružje/ rekvizit kao što je batina ili hladno oružje u toj dalekoj budućnosti drže vodu.

Poveznica vrste lovca- krivolovca iz komada s krivolovcima danas je lov radi koristoljublja- divljač koje krivolovac uzima za svoje ili tuđe potrebe tj. za prodaju/ zaradu. Protuzakoniti lov teško je dokaziv osim ako se počinitelj ne uhvati na licu mjesta ili mahom nakon u prijevozu ili nekom drugom prostoru. Za takvo nešto su potrebni svjedoci koji će takve slučajeve dojaviti, no postoji problem- strah od odmazde, ali i mogućnosti oduzimanja lovišta te zabrana djelovanja i postojanja lovačkog društva. Toga se često boje ostali lovci jer u tom slučaju više nemaju gdje ići u lov i nitko ih ne bi više primio ni u jednu lovačku udrugu. Zato se takve djelatnosti često prešućuju, poglavito ako ih vrše čelnici lovačkih društava. S druge strane, pojedinci koji se bave krivolovom, oduzimaju divljač i time štete čitavoj lovačkoj organizaciji. Njih se obično prijavi nadležnima, a udruga ih potom na temelju svojih propisa, isključuje iz lovačke udruge, i naplati im se šteta koju su učinili. Najveći postotak protuzakonitog lova čine lovci- krivolovci iz razloga što vrlo dobro poznaju lovište, ceste, divljač, te gdje se i kada se tko kreće. Postoje i slučajevi u kojima roditelji svoju maloljetnu djecu uče krivolovu i dopuštaju im da se služe oružjem i pucaju.

Upravo taj/ ti pojedinac/ nci lik/ ovi je/ su ove drame. Doduše protjerani iz društva zbog različitosti, oni su sada ti koji ostalim u ovom slučaju krivolovnim društvima oduzimaju plijen. Rakija, odgojena i obučena da od malena lovi i naviknuta na kriminalne i ilegalne radnje kao što su šverc i preprodaja oružja, izvrsno poznaje teren na kojem lovi, te je u konstantnom bijegu od toga da ju se otkrije, u strahu od smrti, ali i od takvog načina života: „*Takva mi je tradicija! Moj otac, on nije bio nešto, samo veteran s Pokrajinskog ratišta, ali mater! Majka Hajdučija, svi su je znali. Krala je gdje je znala. Pismena žena, krala je čak i u*

bejziku!...Ja sam više na dedu. Onog što je nastavio biznis od starog Bijesa. Onog sa tenkovima. A kad bi mene sitnog gnoma provozao po mahali u svom ličnom malenom tenku! Svašto me naučio.“. S druge strane, sve to skriveno je ispod njene čvrste maske samouvjerenosti i indiferentnosti, nedostatka vjere u druge ljude, čime odbacuje ikakvu šansu i za minimlnu vjeru u ljubav: „A tko je kriv tebi Rakijo budalo i sramoto svoga roda što se krivog tjelesa laćáš kad treba ubijati. Da je ovaj govнар uginuo, bolja bi ti zarada bila. Uzmi musli s okusom govanceta, pa se i sam u govno prevoriš!“, „Ode, ode, gotovo je! Nema više zabave! Može medvjed bez tebe! A mogu i ja.... Plakat ćeš još za mnom... A ja ću bit daleko!...Pa ništa. Jedan manje... ko nijedan...A mater ti uzaludnu, što si takav! Bio... i nikad više neće biti... ni uzaludan... nit ikakav...“

„Sam lov i aktivnosti vezane uz bavljenje lovstvom zahtijevaju i jesu određeno zahvaćanja čovjeka u prirodu i mogu nesmotrenim namjernim ili nenamjernim i nestručnim djelovanjem znatno utjecati na odnose u prirodi. Protuzakonitim lovom i ubijanjem svega što se "miće" smanjuje se brojnost divljači, ubijanjem mladunčadi nema odrastanja i odraslih jedinki, ubijanje ženki smanjuje se broj mladunčadi i time ukupan prirast divljači, a ubijanjem trofejno najvrednijih jedinki (što se u protuzakonitom lovu čini zbog veće vrijednosti trofeje) drastično smanjuje kvaliteta i genska reprodukcija buduće generacije divljači, što se drastično odražava na kvalitetu divljači generacijama, čime je šteta nemjerljiva.“²¹

Ovo je još jedan primjer kako neodgovorno djelovanje i odnos čovjeka prema prirodi može imati štetne posljedice u budućnosti. Upravo zato stoji Rakijina rečenica iz komada a odnosi se na njihovu sadašnjost, nama daleku budućnost, a time se publici odašilje poruka: „Gdje ćeš naći govedo ili svinja. To su rijetke zvijeri i teško se love.“ Upućuje se na to da ukoliko se nastavi s nekontroliranim lovom i ubijanjem ne samo divljači nego i domaćih životinja, doći će do toga da će biti gotovo istrijebljene. Međutim, Rakija je na sve postala imuna i ništa ju više ne može iznenaditi, prilagodila se vremenu i okolnostima u kojima živi: „A šta fali mačjem bureku?“ i „Neće oni meni više krasti plijen pa preprodavati jedno drugima, tri put istog medvjeda pa ga onda isluženog vrata otkud je došao! Neće majci dok ja živim.“, „CETI: Ljudi su pokvareni. A neki su i nemilosrdni., RAKIJA: Da. A ti se miči, idemo leša sjurit niz brdo!“

Ono što je također vrlo bitno u unutarnjoj karakterizaciji lika poput Rakije jest to da je ona, ali i Ceti, kao što sam već ranije spomenula, društveni *marginalac*, takozvani *autsajder*: „Da, jesu me nogom u guzicu. A tebe, kao nisu? Znam da ima i kod vas normalnih građana, koliko možete biti. I tebe su nogom u dupe!“ Oni se razlikuju od svoje okoline i ona ih kao

²¹ *Povijest krivolova u našim lovištima*, Taktike i tehnike otkrivanja protuzakonitog lova (I. dio), Protuzakoniti lov i zaštita prirode, 2015.g.

takve ne prihvaća te odbacuje. Generalno, to nije nimalo lako, stvara stres i čovjek je pod konstantnom represijom kako bi se uklopio, no ne uspijeva. Zato odlazi iz takve okoline. Osjeća se usamljeno i odbačeno, međutim to nije trajno stanje, barem u komadu, i to u trenutku kada se pronađu dva jednaka, shvate da su srodne duše i jedno za drugo. To ne obećava savršenstvo u odnosu, već potencijal da s nekim koga čovjek smatra svojom „vrstom“ u neku ruku, nađe zajednički jezik i način da skupa prevaziđu svaku teškoću.

Uzor tj. karakterističan skup crta koji mi je poslužio kao model pri kreiranju lika tražila sam u okolini opažanjem karaktera koji se mogu svrstati u kategorije likova/ tipova. Kad sam uočila sve njihove crte metodom *imitacije* pokušala sam odigrati opažene karaktere i njihove najuočljivije crte. Čovjeka koji mi je poslužio kao inspiracija za ulogu zapazila sam u noćnom autobusu na putu iz Osijeka za Rijeku. Neopisivo me nasmijao, baš kao i ostatak ljudi u autobusu. Zapravo, ono što me kod njega najviše zaintrigiralo, bio je njegov *govor* (o njemu će biti rečeno nešto kasnije). Bitno je to da slušanjem onoga što netko govori, načinom na koji govori, da se stvoriti i namaštati čitav jedan svijet u kojem bi ta osoba konkretno mogla živjeti. To otvara prostor za namaštavanje *biografije* lika- prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Opažanjem dijalekta, prostorno ga mogu svrstati, potom prema tome istražiti taj prostor, kako ljudi tamo žive, kakvi su im običaji, svjetonazori, mentalitet. Jednostavno, prema onom *što je meni Hekuba i što sam ja njoj da plaćem za njom*, otvaram čula i suosjećanja za nekoga tko je meni potpuno kontraran, no prema općeljudskim odrednicama kao čovjeka, mogu ga razumjeti. Prema okolnosnoj karakterizaciji iz prostora puno o liku Rakije dobila sam iz njezinog balkanskog podrijetla. To sa sobom automatski povlači i *tipsku* karakterizaciju koja primjerice osobu s Balkana generalno vezuje uz narodnjačku glazbu, a to se s likom iz ovog komada upravo i poklapa: „*Da ne bih ja možda odselio u neku tvoju mahalu, gdje trešte hevimetal šargije po čitav dan.*“ „Hevimetal“ u ovom slučaju indicira na *vremensku* karakteristiku budućnosti u kojoj se spaja danas za nas nespojivo, no u budućnosti zamislivo, „hevimetal“ i narodnjaci (*šargije*)²².

Došavši konačno do glumačke tehnike, valjalo bi spomenuti dva osnovna, dominantna tehnička segmenta na kojima sam izgradila ulogu. To su *govor/ glas i pokret*. Koristeći ih kao sredstvo za povećavanje produktivnosti, hotimice izabirući postupke, svjesno ih pregledavajući i nadzirući te postupke, proširila sam glumački djapazon i oplemenila vlastitu scensku igru. Još jednom, matematički izrađena vještina, prema Stanislavskom *psihotehnika*, ovdje bitno, na vanjskoj razini, pokrenula je i artikulirala moje stvaralaštvo.

²² Trzalački kordofoni instrument sa dugim vratom koji ima pragove i koristi se u narodnoj muzici različitih balkanskih država, uključujući Bosnu i Hercegovinu, Hrvatsku, Kosovo, Albaniju, i Srbiju.

U oblasti govora kojeg je u ovoj predstavi bilo mnogo (sat i deset minuta neprestanog govorenja), zadatak mi je bio osloniti se na jačinu glasa i dijafragme, te pozabaviti se usvajanjem mješavine dijalekata i akcenata s balkanskog područja. „*Govor na sceni karakterizira s jedne strane potencijalno bogatstvo i raznolikost varijeteta...*“²³. Baza govora bio mi je hrvatski jezik s južnim prizvukom Zagore s elementima bošnjačkog kraćenja zadnjih slogova. U svemu tome bilo je umiješanih žargonizma koji se u startu upisani u tekstu. „*Dijalekatske forme u glumačkoj igri uglavnom se koriste kao elementi karakterizacije lika, ali su korisni i kao sredstvo za postizanje tempa, ritma, određenja atmosfere, žanra, do modela. U karakterizaciji dijalekt često određuje mjesto, nekad vrijeme, zatim, uz dozu opreza prema mogućim generalizacijama, mentalitet lika... Dijalekatske forme svih vrsta...uglavnom su, žanrovski, komedijska sredstva...*“²⁴. S obzirom na činjenicu da dijalekt na sceni nije što i dijalekt u životu, kod upotrebe istog neprestano sam pazila na mjeru. Izvodila sam ga dosljedno, u par osnovnih naznaka, izabrala sam karakteristične elemente koji su dali nužan kolorit. Morala sam paziti da uzlazno ne zapjevavam jer je to karakteristika mojeg materinjeg dijalekta, slavonskog lokalizma, iako su mi svi naglasci s dužinama ovdje išli u korist. Dijalekt mi je neopisivo pomogao u komičkom modelu igre, jer se samo malom promjenom ritma postiže komičnost. Općenito, konstanta u govoru mi je bila *staccato*, naravno uz promjenu tempo- ritma i logičkih akcenata u rečenicama. Radila sam suptilnu promjenu s početka kada mi je glas bio dublji i metaličan, do samoga melodramatskog kraja kada sam povisila ton i umekšala boju glasa.

Zanimljivo je to da mi je kod govorne karakterizacije puno pomogao pokret i mizanscen. Preko prostornih točaka i prvotnih okvirnih glumačkih preigravanja, razvila se plastika pokreta karakteristična liku kojeg igram- gesta. Ponavljanjem iste i njezinom finom izradbom u okviru žanra komada razvila sam komičnu gestu. Prema Henriju Bergsonu činjenica jest da „*Držanje, geste i pokreti ljudskog tijela smiješni su upravo u onoj mjeri u kojoj nas to tijelo podsjeća na obični mehanizam.*“²⁵. Maštom i transformacijom tijelo najednom kada dobije drugačiji oklop u kojem se moje na to nenaviknuto tijelo mora prilagoditi. Kada se prilagodi i usvoji takvu kretnju automatizmom, tada tijelo postaje za dušu ono što je maloprije bio oklop za isto to tijelo: materija koja prekriva živu energiju. Dojam komičnog se upravo pojavljuje kad postanemo svjesni tog prekrivanja. Drugim riječima, tjelesna spoljašnost uvelike utječe na mentalni i duševni sklop osobe, te razumijevanjem i empatijom prema drugom živom biću možemo naći poveznicu između, nazovimo to tako,

²³ Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra*, Tehnika, Glas i govor, 279. str., Sterijino pozorje, Novi Sad, Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.g.

²⁴ Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra*, Tehnika, Glas i govor, 279. str., Sterijino pozorje, Novi Sad, Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.g.

²⁵ Henri Bergson, *Smijeh: o značenju komičnoga*, 26. str., Znanje Zagreb, Biblioteka itd, knjiga 134., 1987. g.

mane koja se s tjelesnog nivoa prenosi na duševni. A budući da se komično temelji na isticanju i podcrtavanju mana, cilj je ostvaren, te ga se potom prenosi na scenu. Konkretno, kod lika kojeg sam ja igrala, ključ je bio naznačiti oštrinu i jačinu osobe, kako tjelesno, tako i emotivno, no u svemu tome očitovati i izvjesnu spretnost, te osjetljivost, tankoćutnost u situaciji kada je to potrebno. To u sebi nosi i određenu poruku, jer komedija u kazalištu se nikad ne ispoljava radi sebe same već u njoj „...je uvijek neka posljednja misao, koju mi možda nemamo, ali je mjesto nas ima društvo. Prisutna je i nepriznata namjera da nekog ponizimo i tako ga, istina samo prividno, kaznimo. Zbog toga je komedija mnogo bliža stvarnom životu nego što je to drama.“²⁶. I ne samo da je bliža stvarnom životu nego je i u vezi s običajima, idejama i predrasudama nekog društva, što će reći da komično u životu, ali i u kazalištu, može biti i ono što djeluje prema strogim pravilima morala. Komično u tome je *krutost* čak i ako je jednaka čestitosti. Upravo je zbog toga Ceti neopisivo komičan karakter zbog gomile pravila po kojima se ponaša, zbog svoje krute vrline.

„Komedija se služi sredstvom čija bi formula mogla glasiti ovako: umjesto da našu pažnju usmjeri na djela, ona je radije usmjerava na geste. Pod gestama mislim ovdje na držanje, kretnje, pa i riječi preko kojih se pokazuje neko duševno stanje bez cilja, bez koristi, izazvano jedino nekim snažnim unutrašnjim poticajem... Shvaćamo, dakle, da je radnja u drami glavna, a u komediji sporedna.“²⁷

²⁶ Henri Bergson, *Smijeh: o značenju komičnoga*, 89. str., Znanje Zagreb, Biblioteka itd, knjiga 134., 1987. g.

²⁷ Henri Bergson, *Smijeh: o značenju komičnoga*, 94. str., Znanje Zagreb, Biblioteka itd, knjiga 134., 1987. g.

6. ZAKLJUČAK

„Drama, komedija, tragedija ne postoje za glumca. Postoji: Ja, čovjek u datim okolnostima.“²⁸

Posljednja riječ kojom ću okončati svoje petogodišnje ili šestogodišnje formalno glumačko obrazovanje valjda bi trebala biti nešto veliko i značajno. Iako nisam čovjek od pustih riječi, već više onaj koji sažima, konkretizira i djela, tako ni ovaj put možda ne ću znati valjano izreći sve što mi je u glavi i u duši. A puno je toga uistinu. Sve te godine mnogo su me promijenile, i nekako na bolje, čini mi se. Barem tako kažu. Odrasla sam i sazrijela, iako čovjek raste i uči dok je živ, za to uvijek treba ostaviti prostora. Gluma mi je pomogla da osvijestim sebe, tko sam, što sam, što želim, i koliko vrijedim. Usmjerila me na put umjetnosti koja pažljivo promišlja i djeluje, a da bi djelovala mora se znati odakle se kreće i kojim sredstvima se služi. Zato mislim da prije svega glumac mora biti čovjek, ali čovjek koji prepoznaje istinske i pozitivne životne vrijednosti. Kažu da se dobar glumac uvjerljivo transformira u nekog drugog i da je to jedna od njegovih najvećih vještina. Ja bih dodala da ako se tom glumcu u oku kao ogledalu unutrašnjeg svijeta ne vidi dubina duše osobe koju zapravo zastupa, ako ju ne čuti i u sebi ne brani najvećom životnom snagom koju u tom trenutku posjeduje, i dužan ju je do posljednje kapi, pa i preko toga, potrošiti, taj tada ne osjeća život i umjetnost u sebi, već sebe u nečemu što umjetnošću isprazno zove. Nema mistifikacije ovog poziva. Tu sam ja, čovjek, osoba, duša, u svim prirodnim, već viđenim, već proživljenim okolnostima, ponovljenim po ne znam koji put- nebrojeno puno, a uvijek živim i svrsishodnim.

²⁸ K. S. Stanislavski

7. LITERATURA

1. Aristotel: *Poetika* u Miroslav Beker: *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb, 1979
2. Sanja Nikčević, *Komedija u Domovinskom ratu ili borba humorom za tjelesno i duševno zdravlje*, pdf.
3. Fadil Hadžić (ur.): *Smijeh*, Novinarsko izdavačko poduzeće, Zagreb, 1961.
4. Milica Lukšić, *Lov na medvjeda Tepišara*, 1990. g.
5. Eugenio Barba, Nikola Savareze, *Rečnik pozorišne antropologije- Tajna umetnost glumca*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996. g.
6. Boro Stjepanović, *Gluma II; Radnja*, drugo dopunjeno izdanje, Sterijino pozorje, Novi Sad, Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.g.
7. Sofoklo, *Kralj Edip*
8. Boro Stjepanović, *Gluma III; Igra*, Sterijino pozorje, Novi Sad, Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.g.
9. *Povijest krivolova u našim lovištima*, Taktike i tehnike otkrivanja protuzakonitog lova (I. dio), Protuzakoniti lov i zaštita prirode, 2015.g.
10. Henri Bergson, *Smijeh: o značenju komičnoga*, Znanje Zagreb, Biblioteka itd, knjiga 134., 1987. g.
11. Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad gumca na sebi I*, Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1989.g.
12. Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad gumca na sebi II*, CEKADE, Zagreb, 1991.g.
13. Boro Stjepanović, *Gluma I; Rad na sebi*, Sterijino pozorje, Novi Sad, Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.g.
14. <http://www.vecernji.hr/knjige/u-zagrebu-umrla-knjizevnica-i-prevoditeljica-milica-luksic-261816>
15. https://hr.wikipedia.org/wiki/Milica_Luk%C5%A1i%C4%87
16. <http://website.informer.com/autorska-kuca.hr>
17. <http://obod-cetinje.tripod.com/>
18. <http://www.gorenjegroup.com/si/>
19. <http://hrcak.srce.hr/file/181550>
20. <http://itd.sczg.hr/events/lov-na-medvjeda/>
21. [https://hr.wikipedia.org/wiki/Kekec_\(1951.\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/Kekec_(1951.))
22. <http://www.najdi.si/najdi/kekec%20film>
23. <http://www.film-center.si/sl/film-v-sloveniji/filmi/1068/kekec/>
24. <http://www.lovac.info/lovstvo/lovstvo-zakonodavstvo-zakoni-pravilnici-za-lov/4448-povijest-krivolova-u-nasim-lovistima.html>
25. <https://bs.wikipedia.org/wiki/Autsajderi>
26. <https://bs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0argija>
27. <https://hr.wikipedia.org/wiki/Antropologija>
28. <https://www.antropologija.info/prirucnik/predmet-antropologije>
29. <https://www.antropologija.info/prirucnik/%C5%A1ta-je-antropologija>
30. <https://www.antropologija.info/prirucnik/etnologija>